

KANSAI GAIDAI UNIVERSITY

『ペドロ・パラモ』にみられる疎外と受容の物語： ノースロップ・フライのジャンル論を中心に

著者	砂原 由美
雑誌名	研究論集
巻	101
ページ	53-67
発行年	2015-03
URL	http://id.nii.ac.jp/1443/00006028/

『ペドロ・パラモ』にみられる疎外と受容の物語

— ノースロップ・フライのジャンル論を中心に —

砂 原 由 美

要 旨

メキシコ人作家フアン・ルルフォ Juan Rulfo によって書かれた『ペドロ・パラモ』 *Pedro Páramo* (1955) は多様な解釈を可能にする文学テキストであり、現在までに多くの研究がおこなわれてきた。本稿ではノースロップ・フライが『批評の解剖』で提示した、主人公の行動能力やプロットに基づいた分類方法に依拠しながら、『ペドロ・パラモ』がどのような物語であるといえるのか、ジャンル論的考察を行った。『ペドロ・パラモ』を「ペドロ・パラモの物語」、「フアン・プレシアドの物語」、「スサナ・サン・フアンの物語」の三つの主要エピソードに絞り考察した結果、行動能力の高いペドロ・パラモは物語の中心から「疎外」され、行動能力の低いフアン・プレシアドやスサナ・サン・フアンは物語の中心に「受容」される、という結論に至り、権力の疎外とコマラの再生の物語を『ペドロ・パラモ』に見出すことができることを示した。

キーワード：フアン・ルルフォ、ペドロ・パラモ、ノースロップ・フライ、疎外、受容

1. はじめに

メキシコの作家フアン・ルルフォ (Juan Rulfo: 1917-1986) が執筆した小説『ペドロ・パラモ』 *Pedro Páramo* (1955) はメキシコ革命小説の隆盛が一段落する20世紀半ばに出版された。メキシコ革命小説は、1910年に勃発したメキシコ革命を題材としており、革命にまつわる出来事を忠実に描写することを目指している。『ペドロ・パラモ』が出版されたのは、客観的事実に重きをおくメキシコ革命小説から、欧米の作家の影響を受け斬新な手法を駆使した小説、つまりカルロス・フエンテスのいう＜新しい小説＞ (la nueva novela)¹⁾ へと、メキシコにおける小説の主流が転換していく重要な時期であった。この時期はまた、フエンテスによると、明白さではなく曖昧さ、一義性ではなく多義性あるいは両義性へと小説の特徴が移行していく時期でもあった。文学テキストは、メキシコ革命といった事実まつわる情報を読者に提供するのではなく、むしろ情報の不足によって生まれる意味の空白や不確定要素を埋めること、すなわちヤウスのいう＜期待の地平＞を更新し続けることを読者に求め始める。『ペドロ・パラモ』はまさに、メキシコ国内における文学の主流が大きな変化を遂げようとする節目に出版された作品であるといえる。『ペドロ・パラモ』とメキシコ革命の関係性は皆無ではないが、主要テー

マとして取り上げられることはなく、物語の背景にとどまっている。また、語り手やその他の登場人物が死者であることから、いわゆる証言文学の要素は少なく、非「理性」的、非「西欧」的、「異常」な小説であるといえる。

このように＜新しい小説＞の先駆けとして捉えることのできる『ペドロ・パラモ』という作品を読むことの難しさについては、ルルフォ自身も自負している²⁾ ところである。その難しさについて、モニカ・モンスールが次のように述べている。

En *Pedro Páramo* es interesante el manejo de cambios de voz: los narradores son diversos y narran desde distintos puntos de vista, en distintos momentos de sus vidas o sus muertes. Pero Rulfo no señala las transiciones entre uno y otro, de manera que el lector tiene que averiguarlo como vaya pudiendo.

『ペドロ・パラモ』において興味深いのは語り手の変更の扱い方である。語り手は複数存在し、それぞれが各々の生、あるいは死の様々な瞬間から、様々な視点から語る。語り手が替わってもルルフォはそのことを示さない。そのために読者は可能な限り誰が語っているのかを考えなくてはならない。³⁾

このように『ペドロ・パラモ』は、読者に積極的な態度で読むことを要請する作品である。既に数多くの先行研究が、『ペドロ・パラモ』の物語世界に、アステカの神話的要素⁴⁾ から、現代人が抱える実存的不安⁵⁾ に至る様々な要素を見出してきた。アステカから現代に至る幅広い歴史性や、前述の曖昧さといった要素を『ペドロ・パラモ』が内包していることが、作品に豊富な解釈可能性を付与している一因であるといえるだろう。これらの特徴から『ペドロ・パラモ』はウンベルト・エーコのいう＜開かれた小説＞であるとみなすことができるだろう。

明快な作品解釈を提示することが困難である『ペドロ・パラモ』を対象に、本稿では、ノースロップ・フライのジャンル論の一部に依拠しながら『ペドロ・パラモ』にどのような様式を見出すことができるのかを示し、その結果浮かび上がる疎外と受容の物語から、『ペドロ・パラモ』がどのような作品であるのか、ジャンル論的解釈を提示する。

2. フライによる分類

フライは彼の代表的作品『批評の解剖』において、全ての文学作品を巨視的に、共時的に眺め、それぞれに共通項を見出しながら文学全体を包括的にとらえられるような体系、枠組みを提示しているが、本稿では、それらのうちのいくつかの分類方法に依拠しながら論をすすめていく。

アリストテレスが『詩学』において、登場人物の能力をもとに作品を分類したことに倣い、フライは文学作品を、「道徳的ではなく、主人公の行動能力によって」⁶⁾ 五つの様式、つまり、神話、ロマンス、高次模倣、低次模倣、そしてアイロニーに分類する。

文学作品の主人公がもし、ほかの登場人物よりも質的に優れていれば、その作品は神話である。つまり、「彼は一個の神であり、彼についての物語は、神についての物語、すなわち普通の意味での神話となる」。⁷⁾ ほかの登場人物と質的な違いはなく、能力の差において優れている場合、この物語はロマンスである。読者にとって普通とは思われないほどの力をロマンスの主人公は発揮することができるが、あくまで「彼自身は人間であると認められる」⁸⁾。ほかの登場人物よりも優れており、人々の指導者的な存在であるが、ロマンスの主人公ほど読者に不可思議さを感じさせない場合、彼は高次模倣様式の主人公である。「彼は、われわれよりも遥かにまさる権威、情熱、表現力をそなえているが、彼の行為は社会の批判をうけるし、また自然の秩序に従うものである」。⁹⁾ そして低次模倣様式の主人公は、どのような特別な能力があるわけでもない、一般的な、平凡な人間であり、読者はその平凡さに親近感を感じたり、共感したりする。低次模倣様式の主人公は「われわれの仲間である。われわれは彼の平凡な人間らしさを感じて動かされる。そして作者には、われわれ自身の経験におけるのと同じ蓋然性の基準を守ることが要求される」。¹⁰⁾ 文学作品の主人公の能力は神話から低次模倣にかけて、じょじょに低くなり、アイロニー様式では最小となる。彼は読者よりも低い能力をもつ存在としてとらえられ、「その結果、あたかも挫折、屈辱、不条理の人生図を見下ろしているような感じを与える」¹¹⁾。

また、フライはこれら5つの様式をそれぞれ「悲劇の様式」と「喜劇の様式」とに分ける。主人公が自分の属する社会、つまり「内」から「外」へと疎外されてしまうエピソードを悲劇の様式とし、本稿ではこの「内」から「外」への移行を「疎外」と表現する。一方フライは、主人公が何らかの理由で「内」から「外」に出てしまうにもかかわらず、再び「内」であるその社会に受容、包摂されるエピソードを喜劇の様式としており、本稿ではこの「外」から「内」への移行を「受容」と表現する。¹²⁾

以上の定義をもとに、『ペドロ・パラモ』の分析をおこなっていく。

3. 『ペドロ・パラモ』における「疎外」

『ペドロ・パラモ』は69のフラグメントからなる。題名があらわす個性とは裏腹に、複数の死者のささめきから成り立っており、ジーン・フランコの言葉を借りれば、「オーケストラ化」(algo parecido a una orquestación)¹³⁾ された語りの集合体である。死者のささめきは、地方ボスであるペドロ・パラモの息子、ファン・プレシアドが、コマラで出会った霊魂たちと交

わす会話や、コマラで命を落として埋葬されたファンが、同じように埋葬されている別の死者と交わす会話、あるいは遠くからファンのもとに聞こえてくる死者たちの回想的独白という形でテキストにあらわれる。これらのささめきを通して読者は多くの物語をファンと共に知ることになる。物語の内容は多岐にわたり、コマラの住民たちの様々な物語が語られる。ゴンサレス・ボイショ¹⁴⁾ やアルパレス¹⁵⁾ をはじめとする研究者の多くは、考察の便宜上作品を、ファン・プレシアドが語り手である物語言説と、三人称の語り手が語り手である物語言説の二つに分けているが、本稿では、語りのレベルに基づいて二つに分類するのではなく、テーマに基づいて三つの主要な物語に、つまりペドロ・パラモについての物語、ファン・プレシアドについての物語、そしてスサナ・サン・ファンについての物語に絞って考察を進めていく。

まず、ペドロ・パラモの物語は、幼少期から死を迎えるまでのペドロ・パラモの人生についての物語である。この物語は、ファン・プレシアドの物語やスサナ・サン・ファンの物語などによってさえぎられることはあるが、小説の最初の部分はペドロの幼少期にあたり、小説の最後はペドロの死にあたることから、比較的、線的な時間軸に沿って話がすすめられているといえる。

幼少期のペドロのセリフの特徴として、その簡潔さと、母への頻繁な呼びかけが挙げられる。母親に便所の中でなにをしているのかと聞かれたり、蛇が出てくるよと脅かされたりしても「なんでもないよ、母さん」(22) (Nada, mamá) (74)¹⁶⁾、「わかったよ、母さん」(22) (Sí, mamá) (74)、「うん、母さん、いま出るよ」(22) (Sí, mamá. Ya voy) (74) と短く答えるだけで、それ以外のことは何も喋らない。何をしているのかと再び聞かれてようやく「考えてたんだよ」(23) (Estoy pensando) (74)、と最低限の返答をする。のんびりとしたペドロの態度に痺れを切らしたらしい母親に、祖母を手伝うように言われて、再び「いま行くよ、母さん」(23) Ya voy, mamá (75)、と答える。このように口数少なく母親に従う態度からペドロの大人しさを感じ取ることができる。父親の死後、残酷な地方ボスとなる頃の荒々しさとは程遠いこのような性格は、ペドロの父親の部下であり、その後ペドロの部下として働くことになるフルゴル・セダノの回想の中で確認することができる。

Yo no esperaba de él nada. “Es un inútil”, decía de él mi difunto patrón don Lucas. “Un flojo de marca.” (….) “No se cuenta con él para nada, ni para que me sirva de bordón servirá cuando yo esté viejo. Se me malogró, qué quiere usted, Fulgor.” (98)

てっきり能なしだと思ってたのによ。亡くなったルカスの旦那がよく言ってたっけ。『あいつは使いものにならん。どうしようもないぐうたらだ。』(中略)『まるで頼りにならんのだ。わしが老いぼれても、杖にもなってくれねえだろうよ。ねじけちまってな、どうにもならんよ、フルゴル』(63-64)

このように回想される幼少期のペドロが、後にコマラの独裁者へと変貌するきっかけとなる存在についても、ペドロの幼少期が描写されているフラグメントで確認することができる。その存在とは、家族との会話の合間に情感を込めて心の中で呼びかけている相手、幼馴染スサナ・サン・ファンである。ペドロが母親にする返答は、6番目のフラグメントではたった15語しかないのに対し、その会話の合間にあらわれるスサナへの想いは16行にも及ぶ。家族に対する口数の少なさと対照的なその饒舌ぶりから、幼少期のペドロのスサナへの関心の強さを読み取ることができる。

ペドロは父親の死後、その権力を譲り受け地方ボスとなり、コマラを完全に牛耳る。幼い頃にスサナがコマラを去ったことで出来た心の空白を埋めるかのように、ペドロは暴虐の限りを尽くしてあらゆるものを得ようとする。その行為の一つがドロテアのセリフから明らかになる。

Pedro Páramo causó tal mortandad después que le mataron a su padre, que se dice casi acabó con los asistentes a la boda en la cual don Lucas Páramo iba a fungir de padrino. Y eso que a don Lucas nomás le tocó de rebote, porque al parecer la cosa era contra el novio. Y como nunca se supo de dónde había salido la bala que le pegó a él, Pedro Páramo arrasó parejo. (137)

父親が殺された仕返しに、ペドロ・パラモは山ほどの人を殺した。ルカス・パラモの旦那が付き添い人をやった結婚式に居合わせた連中を、片っ端からやっちまったって話だよ。もっとも、親父さんに弾丸が当たったのははずみで、ほんとには花婿が狙われてたらしいがね。誰が撃ったのかさっぱりわからなかったもんで、ペドロ・パラモは片っ端からやっちまったってわけさ。(134)

「ありゃ憎しみそのものだ」(11) (Un rencor vivo) とアブンディオを言わしめるほどのペドロの暴力性は、スサナに対する愛情表現とは対照的である。たとえば、ペドロは息子の一人であるアブンディオに襲われて致命傷を負ってしまうのだが、死を前にしたペドロが発するスサナへの想いには、比喩が多く用いられている。ペドロが思い浮かべるスサナの眩しいほどの美しさは、「月の光」(rayos de la luna) や「星の虹」(irisada de estrellas) といった比喩であらわされ、ペドロのスサナに対する想いは詩情で溢れている。

Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan. (139)

夜空には大きな月がかかっていた。おれの視線はどこまでもおまえの姿を追い求めた。おまえの顔に、月の光が流れていた。おまえの幻をいくら見ても、飽きることはなかった。月の光をうけて輝く、なめらかでふくらとしたおまえの唇は、濡れたように星の虹にきらめいていた。おまえの体は、夜霧の中に透き通って見えた。スサナ。スサナ・サン・ファン（205）

ペドロは後継者として息子ミゲル・パラモの面倒を見ていたが、スサナだけではなくこのミゲルにも愛情を注いでいたのではないかと思われる。というのも、ミゲルは父親の権力を笠に着て、村人に対し横暴な態度をとっていたが、ペドロは、ミゲルが起こしたあらゆる問題の尻拭いを自分で引き受けていたからである。フルゴルは、ミゲルを甘やかすペドロの様子を次のように回想している。

Aunque consiente mucho al Miguel. Ayer le comuniqué lo que había hecho su hijo y me respondió: “Hazte a la idea de que yo fui, Fulgor; él es incapaz de hacer eso (…). La culpa de todo lo que él haga échamela a mí.” (…)

「—Miguel le dará muchos dolores de cabeza, don Pedro. Le gusta la pendencia.

「—Déjalo moverse. Es apenas un niño. ¿Cuántos años cumplió? Tendrá diecisiete. ¿No, Fulgor?

「—Puede que sí (…) pero es tan violento y vive tan de prisa que a veces se me figura que va jugando carreras con el tiempo. Acabará por perder, ya lo verá usted.

「—Es todavía una criatura, Fulgor. (123)

しかし、ミゲルを甘やかしすぎる。きのう自分の息子のしでかしたことを知らせたらこう言ったじゃねえか。『おれがやったと思ってくれ、フルゴル。あいつにやまだそんなことはできやせん。(中略) あいつのしでかす間違いは、全部おれがやったことにしとけ』

「ミゲルはあんたの頭痛の種になりますよ、ペドロさん。悪さが三度のメシより好きときてる」

「勝手にさせとけ。まだ子供だ。いくつになったっけ。十七か、え？フルゴル」

「そのくらいですよ。(中略) だけど、あんまり乱暴でせっかちなんで、ときにや時間と競争してんのかって言いたくなりますよ。いまに負けるときがくる。ま、見ててください。」

「まだほんの子供だよ、フルゴル」(108-109)

このようにペドロなりに愛情を注いでいたと思われる息子のミゲルは、フルゴルが予想した通り、落馬によって若くして命を失うことになる。自宅に運ばれてきたミゲルを見つめながら、

「報いを受けはじめてるんだ」(114) (Estoy comenzando a pagar) (126)、とペドロはつぶや
くが、この予感、現実のものとなる。ミゲルを事故で失ったことをきっかけに、徐々にペド
ロの人生の歯車が狂い始める。

ミゲルの死後、三十年間探し求めていた幼馴染のスサナをついに見つけ出し、コマラに連れ
戻すことに成功する。喜びに浸るのも束の間、戻ってきたスサナはペドロが期待していたよう
な状態ではなかった。「あの男のところに来たときにゃ、もう傷もんだった。ひょっとしたら
気も違ってたかもしれん」(134-135) (Ya se la entregaron sufrida y quizá loca) (137) 間もなく、
ペドロの気持ちにまともに応えることなく、スサナは死んでしまう。ミゲルに続き、幼少期か
ら恋焦がれていたスサナを失い、ペドロは生きる意味を見失ってしまう。絶対的な支配者とし
てそれまでコマラに君臨していたペドロは、権力を手放し、コマラに対しても、何に対しても
無関心になってしまい、スサナが墓場に連れていかれた道を見つめて日々を過ごすようになる。
その結果、人々はじょじょにコマラから離れ、それまでの賑わいは失われ、コマラは廃れてし
まう。このことはつまり、物語の「内」=中心に位置していたペドロが、スサナの死により「外」
へ、周縁へとずれてしまったのだといえる。

ペドロが「外」へと移動する一方、その中心を代わりに占めることになるのが、ドロテアや
フアン、スサナといったコマラに埋葬されている死者たちである。いわばコマラの地上からコ
マラの地中へと物語の中心=「内」が移行し、そこでドロテアがフアンと会話したり、スサナ
は回想的独白を展開したりする。そもそもはじめてから『ペドロ・パラモ』は、死者であるフ
アンが、同じ場所に埋葬されているドロテアに対して会話をしている場面から始まっているので
あるが、そのことが読者に明らかにされるのは小説の中盤以降である。それまでの間、ペドロ・
パラモをめぐる物語を中心に小説は展開され、ペドロのことや、その当時の出来事について、
フアン・プレシアドと一緒に読者は情報を得ていくことになる。その間の物語の中心はコマラ
の地上であり、その中心に位置しているのがペドロである。

ドロテアによれば、中心=「内」から「外」への移行が明らかとなったペドロは、「死んで
からは、籐椅子に座ったきりになっちまってさ、女房が墓場に連れていかれた道をじっと見て
ただだった」(135) (Tan la quiso, que se pasó el resto de sus años aplastado en un equipal,
mirando el camino por donde se la habían llevado al camposanto) (137) が、最後はついに自
分の息子の一人であるアブンディオに刺されて致命傷を負う。

死に瀕したペドロはその時、ダミアナの声を聞き、「あっちへ行くさ。いま行くよ」(207)
(Voy para allá. Ya voy) (178) と答える。このペドロの最後のセリフも、スサナが墓場へと
連れていかれた道を見ながらのセリフであると考えられるが、そうだとするならば、「あっち」
というのはスサナがいる場所、つまりその時点での物語における中心=「内」であり、ペドロ
は「外」から「内」へと向かうことを志向しているのだといえるだろう。ただその願いは、ペ

ドロが「乾いた音をたてて地面にぶつかり、石ころの山のように崩れて」(207) (Dio un golpe seco contra la tierra y se fue desmoronando como si fuera un montón de piedras.) (178) しまうという最後の描写からも、叶わないことなのだろうか。コマラの大地に同化することなく、その名が暗示するように (Pedro-piedra)、異物としての石として外部であり続ける。それがペドロの最後の場面から読み取れるペドロの疎外された状況であり、このことから、ペドロのエピソードは悲劇的様式であるといえる。地方ボスとして権勢をふるったペドロは、他者を抑圧するほどの行動能力を備えた高次模倣様式の主人公であるが、最後には、ほかの登場人物たちが、死後も死者として地中で会話している姿とはかけ離れた姿、「石ころの山」に例えられ、決して物語の中心に戻ってくることはない。ファンやドロテアとは異なり、ペドロは死者として物語に登場することはないのである。以上から、物語世界の「内」から「外」へと疎外される、「疎外の物語」をペドロの物語に見出すことが可能であろう。

4. 『ペドロ・パラモ』における「受容」

ペドロ・パラモの息子の一人であるファン・プレシアドは、死んだ母親との約束を果たすためにコマラに来る。母親はファンに、父親ペドロを探し出し復讐をするよう頼むが、ファンは母親の復讐のためではなく、自分の意志として父親を探しにコマラに向かう。

—Así lo haré, madre.

Pero no pensé cumplir mi promesa. Hasta que ahora pronto comencé a llenarme de sueños, a darle vuelo a las ilusiones. Y de este modo se me fue formando un mundo alrededor de la esperanza que era aquel señor llamado Pedro Páramo, el marido de mi madre. Por eso vine a Comala. (65)

「そうするよ、母さん」

だが、その約束をはたす気はなかった。ほんのついこの頃、夢に胸をふくらませたり、勝手に想像にふけるようになって、急に気が変わったのだ。こうして、おふくろの夫であるあのペドロ・パラモという人間が、おれの期待となりそのまわりにひとつの世界が形づくられていった。コマラにやってきたのはそのためなのだ。(7-8)

ファンがコマラにやってくるまでの積極的な様子は、到着後、様々な死者たちと出会っていく中で受動的なものに変化していく。エドゥビヘスの家を探している時、意識的に足を動かすのではなく、勝手に足が動き出したかのように、また、とある家の内部を意識的にのぞくのではなく、目が勝手にのぞいているかのようにファンは語る。

Después volvieron a moverse mis pasos y mis ojos siguieron asomándose al agujero de las puertas. (70)

少しして足がまた動き出し、おれは戸の破れ穴から家の内部をのぞきつづけた。(15)

エドゥビヘスの家を見つけて、戸を叩こうとするが叩けず、戸が勝手に開く。

Toqué la puerta; pero en falso. Mi mano se sacudió en el aire como si el aire la hubiera abierto. (71)

戸を叩いたが、手ごたえはなかった。手を空に振ったとき、まるでその勢いに乗ったかのように戸がもう開いていた。(16)

エドゥビヘスの話を聞いていたフアンは、疲れのせいか不思議な感覚に襲われるが、その感覚に抵抗するのではなく、流されていく。

Me sentí en un mundo lejano y me dejé arrastrar. Mi cuerpo, que parecía aflojarse, se doblaba ante todo, había soltado sus amarras y cualquiera podía jugar con él como si fuera de trapo. (73)

なんだか遠い世界にいるような気がして、そのまま押し流されていった。関節がゆるみ、しゃんとしていられなくなった。布人形みたいに体がぐにゃぐにゃになってしまったような感じだった。(20-21)

このような受動性は、屋根半分の部屋にいるドニスの妹と接する時にも見られ、その受動性は、フアンをコマラの中心に導きながらも、同時に死へも導くことになる。

—Donis no volverá. (….) Vente a dormir aquí conmigo.

—Aquí estoy bien.

—Es mejor que te subas a la cama. (….)

Entonces fui y me acosté con ella. (116)

「ドニスは戻りゃしないよ。(中略) こっちへきて一緒に寝ようよ」

「ここでもいい」

「ベッドで寝た方がいいよ。(中略)」

おれはベッドのところへ行って、女と一緒に寝た。(96-97)

ファンは、ドニスの妹と一緒に寝ることをはじめは拒むが、結局女と一緒に寝ることになる。その夜、息苦しさを感じ起き上がったファンは、そばで眠っているドニスの妹の寝息から死を連想する。「その口からは、死に際の息づかいに似た泡のわき立つ音がもれていた」(97) (De su boca borbotaba un ruido de burbujas muy parecido al del estertor) (117)。空気を求めて外に出るが、希薄になった空気は更に薄れていき、「とうとうかすかになった息まで指の間から洩れて、永久になくなってしまった」(97-98) (Lo sentía ir y venir, cada vez menos; hasta que se hizo tan delgado que se filtró entre mis dedos para siempre) (117)。そしてファンは死んでしまう。ペドロとは対照的に、コマラでのファンはどのような主人公的、あるいは英雄的な態度もとらない。むしろあまりにも受動的な態度をとっているといえる。主人公の行動力に重きをおくフライの枠組みの中で、ファンの非主体的態度、非英雄的態度はアイロニー様式に相当すると考えられるだろう。

ペドロがその権力を握っている間は、物語の中心＝「内」はコマラであった。その「コマラにやってきたのは」(7) (Vine a Comala) という書き出しから、ファン・プレシアドは「外」から「内」へと、つまり母親と暮らしたコリマからコマラへと移動してきたことがうかがえる。ファンはコマラに到着してから数日後には命を落とすが、存在する場所をコマラの地中に移して、死者として存在し始める。そして、自身に起こったことについて、もう一人の死者であるドロテアと会話する。小説における現在にはまさにこのファンとドロテアの会話がおこなわれている「今」、その時であり、小説の中盤以降における中心は、このコマラの地中であり、「内」である。ファンの物語はファンが「外」から「内」へと移動する物語であり、中心＝「内」である死者たちのコミュニティにファンが受容されたと考えられることから、喜劇の様式であるといえるだろう。英雄的態度や卓越した能力を備えたペドロは、『ペドロ・パラモ』では疎外されていくことを確認したが、ファンの非主人公的な態度は、『ペドロ・パラモ』では受容されるといえるだろう。

スサナの物語については、主にスサナ自身の回想的独白や、ファンがドロテアから聞いた話、ペドロや父親バルトロメのセリフなどから把握することができる。スサナは幼少期に父親に連れられてコマラを離れたが、父親がなぜスサナを連れてコマラを離れたのか、理由は明らかではない。ただ、父親がコマラを嫌っていたことは父親のセリフから推察できる。

—Hay pueblos que saben a desdicha. Se les conoce con sorber un poco de su aire viejo y entumido, pobre y flaco como todo lo viejo. Éste es uno de esos pueblos, Susana. (140)
「不幸の臭いが漂ってる町があるもんだ。古びたものにまといつく、あのやせ衰えた貧しげな臭い、淀んだかび臭い空気をちょっと嗅ぎさえすりゃ見分けられるんだ。ここはそういう町だぜ、スサナ。」(139-140)

また、スサナ自身もコマラから出ていくことを望んでいたことが、ペドロのセリフからわかる。

Dejabas atrás un pueblo del que muchas veces me dijiste: “Lo quiero por ti; pero lo odio por todo lo demás, hasta por haber nacido en él.” (82)

「この町はあんたがいるから好きだけど、ほかのことはなにもかも嫌い、わたしがここで生まれたのだってぞっとするわ」ってよく言ってたけど、そんなに嫌ってたこの町をおまえは去って行った。(35)

そんな父親とスサナは三十年後再びコマラに戻ってくる。ペドロはあらゆる手段を講じて、スサナがコマラに戻ってくるように仕向け、成功したのである。

«Esperé treinta años a que regresaras, Susana. Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti. ¿Cuántas veces invité a tu padre a que viniera a vivir aquí nuevamente, diciéndole que yo lo necesitaba? Lo hice hasta con engaños. (139)

《スサナ、おまえの帰りを三十年も待ったんだ。この日のために何もかも手に入れようとしたんだ。そう、何もかもだ。欲しいものがもう何もないくらい、全部手に入れたかったんだ。あとはおまえだけだった。おまえが来てくれることだけだった。おまえの父親に、仕事を手伝って欲しいから戻ってきてくれと、なんべん頼んだと思う？うそまでついてな。(138)

また、父親のバルトロメのセリフからも、ペドロのスサナに対する強い執着がうかがわれる。

»Él nos ha pedido que volvamos. Nos ha prestado su casa. Nos ha dado todo lo que podamos necesitar. (….) ¿Sabes qué me ha pedido Pedro Páramo? (….) ¿Y sabes qué me contestó? (….) Lo único que quiero de usted es a su hija. (140)

奴は戻ってきてくれってわしに頼んだ。家も貸してくれた。要るものはなんでも揃えてくれた。(中略) ペドロ・パラモがわしに何をくれと言ったと思う？(中略)『欲しいのはあんたの娘だけだ。(中略)』と抜かしやがった。(140)

しかしこのコマラへの帰郷についてのスサナの考えは明らかではない。そもそもコマラに連れてこられる以前から、過去の思い出をひたすら回想するような状態で、周囲とまともな会話を成立させることが困難になっていたと思われる。スサナは何かを積極的に行動できるような

状態ではなく、周りの思惑によってコマラに連れてこられ、ペドロの妻とされたのである。

スサナは、幼少期に物語の中心＝「内」であったコマラから父親と共に「外」へと移り、三十年後、自らの意思とは関係なく、周りの思惑によって「内」であるコマラに戻される。コマラに戻ってきたスサナは身体的にも、精神的にも内にこもったまま、まともにほかの登場人物とかかわることなく回想の世界、あるいは夢の世界に浸り続ける。コマラに連れ戻されてまもなくして、スサナは奇妙な状態で死を迎える。

Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza; de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más como si se hundiera en la noche. (169-170)

それから、頭が腹の上に突き刺さるのを感じた。腹を頭から突き放そうとした。目を圧迫し、呼吸を妨げるその腹を押しつけようとした。しかし、自分はだんだんとその中にめり込むばかりで、まるで夜の底に沈んでゆくようだった。(192)

積極的に行動できないどころか、最後は自分の体が奇妙に動くのを制御できない状態に襲われて死を迎えている。フライの枠組みの中で、スサナの行動能力は、最も低いアイロニー様式にあてはめることができるだろう。

スサナは死を迎えるが、死を迎える際の独特の描写に注目したい。「頭が腹の上に突き刺さる」と表現されている姿勢は、背中を丸め、頭を腹に近づけた胎児の姿勢と近似しているといえないだろうか。死を迎えているはずのスサナが、死の対極に位置する生の象徴である胎児の姿勢をとっているということは、スサナが死んでもなお死者という形で存在すること、言い換えれば新たな形の生を受ける、ということを暗に示しているのではないだろうか。胎児の姿が内包している死後の新しい生というイメージは、まさに死後のスサナが、ファンやドロテアと同様に、死者としてコマラの地中に存在していることで体现されている。スサナとは対照的に、ペドロは亡くなる時に生気のない石のイメージに例えられていたが、実際にその後も、死者として物語に存在することはない。ドロテアやファンが埋葬されている場所に近くにスサナは埋葬されており、スサナのささめきを二人は聞き取ることができる。

Estoy aquí, boca arriba, pensando en aquel tiempo para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. (133)

ここに、こうして仰向けになって、さびしさを紛らわそうとして、あのころのことを思い出してるの。だって、こうして横になってなきゃならない時間はそう短くないんだから。

それに、母さんのベッドに寝てるんじゃない。死んだ人を埋めるときに使うような、黒い箱の中に入ってるんだもの。死んだんだもの。(127)

Estoy aquíというのは「私はここにいる」を意味する文だが、この「ここ」という言葉で示されている場所は、ファンとドロテアが共有しているコマラの地中であり、そのことから、スサナもファンやドロテアとともに物語の中心であるコマラの地中、「内」を共有していることがわかる。幼少期、父親に連れられて「内」から「外」へと移動したスサナは、その後ペドロによって再び「内」へと戻される。その後ペドロは「外」へと移動し、「内」へと志向しながらも決して「内」に戻ることはないが、ファンとスサナは死者として存在し続けることで、物語の中心＝「内」に存在し続ける。スサナの物語もまた、ファンの物語と同様に、喜劇的様式、つまり受容の物語であるといえるだろう。

以上の考察から、コマラを中心とした物語世界においては、行動能力の低いアイロニーの特徴を備えたファンやスサナに見られるような受動性は、最終的に社会に受容される一方、行動能力の高いペドロのような高次模倣様式の特徴を備える英雄的登場人物は、社会から疎外される、ということを確認した。

5. おわりに

先行研究が示してきたように、『ペドロ・パラモ』は多様な解釈を可能にする文学テキストである。そのことを認めながらも、本稿では、フライの分類方法を使用することで、あえて『ペドロ・パラモ』がどのような物語であるといえるのか、『ペドロ・パラモ』にはどのような物語を見出すことができるのかを考察した。小説の題名にもなっているペドロ・パラモは確かに物語の中心＝「内」、つまりコマラに存在していたが、権力を手放すことで、じょじょに「外」へと移行し、周縁へと追いやられてしまう。その後の物語の中心は、死者たちが身を休めるコマラの地中へと移り、この中心＝「内」はペドロにとっての「あちら」＝「外」となる。ペドロは「あちら」、すなわち物語の中心＝「内」へと向かう願望をもつが、ほかの死者たちとは異なり、中心へと行くことができない。このような疎外された状況に見出されるペドロとは対照的に、ファン・プレシアドもスサナ・サン・ファンも、ペドロ不在のコマラ＝中心＝「内」に受容される。ペドロの死は生気のない石と例えられたが、ペドロは死後、死者として存在することを許されていない。その一方で、他の死者たちはコマラの地中で存在し続ける。

物語後半になると、乾いた大地に雨が降り注ぎはじめる。ドロテアは雨の音を聞いて、ファンに教える。「聞こえるかい？ 外は雨のようだよ。水のはじける音がするだろう？」(103-104) (¿Oyes? Allá afuera está lloviendo. ¿No sientes el golpear de la lluvia?) (120)。受動的である、

と本稿で結論づけたスサナは、物語の最後には、湿気を感じ始めて動き出し、ついには棺をやぶろうとする。

「あの女の入っとる棺がこわれたようだよ、棺のはじける音が聞こえるよ」

「ああ、おれにも聞こえる」(167)

—Se ha de haber roto el cajón donde la enterraron, porque se oye como un crujir de tablas.

—Sí, yo también lo oigo. (156)

恵みの雨はコマラの土地の再生を、スサナが起き上がる行為は死者たちが新たな生を迎えること、つまり村の再生を暗示しているとは考えられないだろうか。新しい土地と人びとについての新しい物語、新たなコマラの物語の始まりを示唆する象徴的な状況が、この最後の場面で描かれている、と考えれば、『ペドロ・パラモ』は、権力の疎外とコマラの再生の物語である、と端的に言うことができるのではないだろうか。

註

- 1) Cf. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, 1969.
- 2) 1977年4月17日にスペイン国営放送局(Radio y Televisión Española)の番組 *A Fondo* に放送されたホアキン・ソレル・セラーノによるフアン・ルルフォへのインタビュー。
(<http://www.rtve.es/alacarta/videos/escritores-en-el-archivo-de-rtve/juan-rulfo-fondo-1977/980963/>)
- 3) Mónica Mansour, “El discurso de la memoria”, en *Toda la obra / Juan Rulfo*, edición crítica de coord. Claude Fell, Colección Archivos, 1992, p. 654. (拙訳)
- 4) Cf. Martin Lienhard, “Substrato arcáico en Pedro Páramo: Quetzalcóatl y Tláloc”, en *Toda la obra / Juan Rulfo*, op. cit., pp. 842-850.
- 5) Cf. José Carlos González Boixo, *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León, p. 75.
- 6) ノースロップ・フライ、『批評の解剖』(海老根宏/中村健二/出渕博/山内久明訳)、法政大学出版局、1980年、47頁。
- 7) 同上。
- 8) 同上書、48頁。
- 9) 同上。
- 10) 同上。
- 11) 同上書、49頁。
- 12) 同上書、51頁。
- 13) Jean Franco, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel, 1987, p. 321.

- 14) Cf. José Carlos González Boixo, Introducción en Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Cátedra, 2007, p. 20.
- 15) Nicolás Emilio Álvarez, *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Universal, p. 15.
- 16) 本稿におけるルルフォの作品からの引用は、Juan Rulfo, *Pedro Páramo*, Cátedra, 2007 (邦訳、『ペドロ・パラモ』 杉山晃・増田義郎訳、岩波文庫、2002年) に拠る。引用文の該当頁は本文中に括弧で示す。

引用文献

- Álvarez, Nicolás Emilio (1983), *Análisis arquetípico, mítico y simbólico de Pedro Páramo*, Universal.
- De Mora, Carmen (2006), “Realidad histórica e imaginación mítica en *Pedro Páramo*” en *Literatura hispanoamericana del siglo XX*, Universidad de Málaga.
- Franco, Jean (1987), *Historia de la literatura hispanoamericana*, Ariel.
- フライ、ノースロップ『批評の解剖』（海老根宏/中村健二/出渕博/山内久明訳）法政大学出版局、1980年。
- González Boixo, José Carlos (1983), *Claves narrativas de Juan Rulfo*, Universidad de León.
- Mansour, Mónica (1992), “El discurso de la memoria” en Rulfo, Juan (1992), *Toda la obra/Juan Rulfo*, CSIC.
- Rulfo, Juan (2007), *Pedro Páramo*, Cátedra. (邦訳、『ペドロ・パラモ』 杉山晃・増田義郎訳、岩波文庫、2002年)

(すなはら・ゆみ 本学博士課程後期修了)